

El genio, el duende, el artesano:
tres perspectivas estéticas sobre la creatividad

*The Genius, the “Duende”, and the Craftsman:
three aesthetic perspectives on Creativity*

Tania Alba Rios

Universitat de Barcelona

alba@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-5520-8250>

Recibido: 30 de mayo de 2019

Aceptado: 12 de diciembre de 2019

Para citar este artículo: Alba Rios, T. (2020) El genio, el duende, el artesano: tres perspectivas estéticas sobre la creatividad. Escuelas creativas. *Creatividad y Sociedad* (32) 143-163

Recuperado de <http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Articulos/32/32.7.pdf>

Resumen

Durante las últimas décadas, numerosos estudios se han dedicado al tema de la creatividad desde diferentes disciplinas, dentro de las áreas de las humanidades y las ciencias sociales, pero la literatura sobre el tema se remonta a la época moderna y podemos hallarla en textos filosóficos y literarios en el que hoy entendemos como el ámbito de la estética. Los tres conceptos seleccionados (genio, duende y artesano) proceden de diferentes cronologías y ámbitos de conocimiento. Con ellos no se pretende ofrecer un exhaustivo recorrido histórico, ni mucho menos abarcar o reducir la creatividad a tres elementos que constituyan su clave, sino analizarlos en vinculación con el contexto en el que fueron definidos para comprender así su alcance e influencia, prestando especial atención a cómo la manera de abordar la creatividad intenta en cada momento dar respuestas a las necesidades y particularidades de la sociedad.

Palabras clave

Creatividad · Estética de las Bellas Artes
· Estilo y estética literarios · Sociología cultural

Abstract

Over the past few decades, many studies have been devoted to the subject of creativity from different disciplines in the areas of humanities and social sciences, but the literature on the subject dates back to the modern era, and we can find it in philosophical and literary texts within the field of aesthetics. The three selected concepts (Genius, Duende and Craftsman) come from different eras and fields of knowledge. Nevertheless, the aim of this paper is not to offer an exhaustive historical review of creativity, neither embrace or reduce creativity to those three key elements, but analyse them in connection with the context in which they were defined to understand their scope and influence. To this end, special attention will be given to the manner in which each moment has addressed creativity in response to the needs and particularities of society.

Key words

Creativity · Fine Arts Aesthetics · Literary style and aesthetics · Cultural sociology

1. Introducción

El concepto de creatividad, de gran interés en la actualidad, entró de lleno en el léxico del ámbito de las artes a partir del siglo XVIII, y lo hizo en vinculación con las teorías del “genio”, aplicadas a la figura del artista en la estética francesa e inglesa de la Ilustración, que cristalizarían con la denominada “Tercera crítica” kantiana. Fue el momento del nacimiento de las bellas artes; estas quedarían segregadas de cualquier otro tipo de saberes y prácticas, con el fin de especializarse (en lo “bello”, pero no en lo “útil”), aunque también de distinguirse y elevarse tanto moral como intelectualmente. La creatividad quedaría pronto asociada, así, a la originalidad, pero también a la novedad, condición *sine qua non* del artista, para pasar desde el siglo XX a un ámbito de aplicación más extensa como un buen requisito en cualquier ámbito de actividad humana.

La literatura sobre el tema es extensa, y la manera de entenderla y abordarla sigue todavía abierta a propuestas de diferente índole. Dentro del área de la teoría del arte y la estética filosófica, cabe citar de entrada el recorrido de carácter histórico por las diferentes teorías de la producción (término de amplio abasto que aglutina diversas maneras, que no fases progresivas, de entender los procesos que hacen posible la existencia de las obras de arte) de Gerard Vilar (2003), y el extenso e intenso estudio de Pere Salabert sobre la Teoría de la creación en el arte (2013), en el que el autor se propone comprender en qué consiste y cómo se produce la creatividad artística, sin dejar de tener en cuenta otros ámbitos de actuación, para lo cual utiliza de manera analítica, en absoluto descriptiva, la producción de toda una serie de pensadores, literatos y artistas entre la antigüedad clásica y la actualidad. Un reciente estado de la cuestión para entender la creatividad desde una visión integral puede consultarse en el artículo de Campos y Palacios (2018). Si bien la pretensión de este escrito no es la de ofrecer una definición del concepto, cabe precisar sin embargo que, de un modo general, la creatividad se entiende aquí como facultad de elaborar, en acto o en idea, propuestas nuevas o inusuales susceptibles de aplicarse, para mejorarla, a una situación dada.

2. Objetivos y estructura

El objetivo principal de la presente investigación es abordar el concepto de creatividad desde el ámbito de la estética y observar, asimismo, las repercusiones y consecuencias de la elaboración de dicho concepto. Respecto a los objetivos específicos se trataría de lo siguiente: en primer lugar, y en vinculación directa con el principal, examinar de manera sucinta el origen y desarrollo de la noción de creatividad y otros elementos afines. En segundo lugar, analizar y evaluar, teniendo en cuenta su contexto de producción y áreas de aplicación, tres propuestas teóricas que han supuesto un punto de inflexión en la comprensión del concepto. En tercer lugar, relacionar y cotejar las aportaciones de las mencionadas teorías para así verificar, finalmente, tanto las posibles limitaciones como la actualidad de las mismas.

Para ello, tras la elaboración de breve recorrido histórico por las teorías de la creatividad, en especial la artística, este trabajo se centrará en el análisis, comparación y examen de la actualidad de tres conceptos asociados a la misma, elaborados en momentos diferentes y por lo tanto como respuesta a necesidades (no solo filosóficas o artísticas, sino también sociales) de diversa índole que serán tenidas en consideración. Se trata, en primer lugar, del “genio” kantiano, trazado en su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), del cual destacan las dotes naturales e innatas para producir al margen de las reglas e imponerse, sin embargo, como norma a seguir. En segundo lugar, del “duende” poéticamente teorizado por Lorca en una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1933 como figura que difiere de las del “ángel” y la “musa”, todas ellas relativas a la creatividad y la inspiración, pero con la particularidad de consistir aquel en una lucha interna que emerge desde las profundidades del individuo y una participación del cuerpo mucho mayor de lo que requieren estas últimas. El “duende” se manifiesta en la ejecución, no en la planificación o conceptualización de la obra. Por último, el “artesano” reivindicado por el sociólogo estadounidense Richard Sennett en un texto reciente (2008) que recupera la importancia de la *techné*, del saber hacer del artesano que vuelve a conectar la producción con la vida y cuya labor requiere de unos tempos alejados del frenesí de la hiperactividad contemporánea.

3. La creatividad y el artista: génesis de una relación

Según Tatarkiewicz, si bien desde el siglo XX la creatividad es considerada como relativa a todo tipo de actividad humana (2004, p. 292), el siglo anterior estuvo marcado por la comprensión de aquella como competencia exclusiva del artista (p. 288), lo cual hemos de entender como la culminación de un proceso cuyas raíces hallamos en el Renacimiento italiano, vinculado con la defensa del prestigio social de la figura del artista, y que cristaliza con la idea romántica de dicha figura en busca de la libertad creativa por la vía de la autoexpresión.

A menudo se ha sobredimensionado el peso de la creación vinculada a la figura del artista en el siglo XV italiano. Así lo hace el mismo Tatarkiewicz, probablemente por haber tenido que sintetizar en pocas páginas el recorrido histórico del concepto de creatividad:

Es ampliamente sabido que los hombres del Renacimiento fueron conscientes de su independencia, libertad y creatividad propias. Este sentimiento tenía que manifestarse ante todo y por encima de todo, en la interpretación del arte (...) Los escritores del Renacimiento intentaron dar voz a este sentido de independencia y creatividad, buscando la palabra acertada. Probaron varias expresiones, pero la creatividad no se incluyó por el momento. (2004, p. 282)

De hecho, en la esmerada antología que recoge en su anterior *Historia de la estética* (1991), Tatarkiewicz nos transmite —y puede analizar con mayor profundidad— cómo durante el Quattrocento, en un primer momento, se trata, en el artista, del dominio de las artes liberales (con las matemáticas a la cabeza) desdeñando incluso, por engañosa, la imaginación. Así, por ejemplo, menciona cómo en su *Comentario* al Filebo (ca. 1469) sostiene Ficino que

los saberes que se sirven de las manos han de llamarse artes: éstas adquieren su lucidez y perfección, en primer lugar, gracias a la facultad matemática de calcular, medir y pesar. (...) Sin su empleo todas las artes vacilan, confiadas a la engañosa sensación, a la imaginación, a la experiencia y a la conjetura. (citado en Tatarkiewicz, 1991, p. 138)

Nótese cómo se refiere específicamente al trabajo manual (que más adelante, pero no todavía, será despreciado), aunque este deba acompañarse del racionalismo matemático. Una combinación similar encontramos en otro texto de la misma época: en la primera parte de sus *Comentarios* (ca. 1452-1455), Ghiberti recomienda hacer uso simultáneo de la letra y el razonamiento, por una parte, y la mano, por otra parte. Las unas sin los otros impedirían hacer y acabar un trabajo autorizado; los otros sin la una darían como resultado la sombra de las cosas, pero no las cosas mismas (1912, pp. 4-5).

Sin embargo, el Quattrocento concede también un lugar importante al concepto de inspiración (entendida como influjo de la divinidad), recuperado de la antigüedad clásica: el anteriormente citado Ficino, por ejemplo, expresa: “Hemos llegado al acuerdo de que la opinión de Platón es la más veraz: que la poesía no surge a partir de la técnica sino partir de un cierto éxtasis” (Tatarkiewicz, 1991, p. 138).

Es más adelante, durante el Cinquecento, que la aplicación de los principios matemáticos se ve relegada por otras ideas, como la de “invención”: para Leonardo y Miguel Ángel el arte era “cosa mental”. En sus célebres *Vidas*, Vasari cuenta con la “invención” como aportación de su época en lo que plantea como una evolución del arte que ha logrado la perfección. Sostiene aquí que:

El diseño, padre de nuestras tres artes (...) procediendo del intelecto, extrae de muchas cosas un juicio universal, similar a una idea o forma de todas las cosas de la naturaleza (...) y como de dicha

cognición nace cierto juicio que en la mente se forma (...) es llamado diseño (...) no es otra cosa que una partente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, así como de aquello que, captado en la mente, se hubiera imaginado y construido en la idea. (Tatarkiewicz, 1991, p. 270)

Más adelante, como se ha mencionado, los conceptos de creación y de genio quedarían unidos. Pero la vinculación de ambos con el artista aún habría de esperar. Según Rainer Rochlitz y Anne Souriau, la consideración sobre el genio la inicia Jean-Baptiste Dubos en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, de 1719 (Rochlitz y Souriau, 1998, p. 613). Sin embargo, como antecedentes de Dubos es preciso mencionar, en primer lugar, El examen de ingenios para las ciencias, de Huarte de San Juan (1594), quien al acudir a la etimología aúna ingenio (el que engendra) y creador:

En cuanto al nombre *ingenio*, el cual descende de este verbo *ingenero*, que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que represente al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende. (Huarte de San Juan, 2000, Capítulo I)

Y, en segundo lugar, cabe también tener en cuenta los escritos Baltasar Gracián, que Dubos conoció y citó. Mencionemos, por ejemplo, el elogio del ingenio (vinculado con el entendimiento) y el genio (derivado del primero y relativo al temperamento, al ánimo, al saber hacer), o la sugerencia de deuda aristotélica según la cual el arte es un segundo creador. Sobre aquellos sostiene Gracián en el elogio de *El discreto*, de 1646, que “La naturaleza los alterna y el arte los realza” (2001, p. 49-51); sobre el arte sostiene que es “complemento de la naturaleza y otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras” (Gracián, 1998, p. 179).

Sin embargo, estos autores no aplican estos términos exclusivamente en relación con los artífices de las que hoy consideramos bellas artes y, del mismo modo, en Dubos no se da la separación entre artista y artesano. Como señala Larry Shiner, dicha escisión se produce durante las décadas siguientes al escrito de Dubos en algunos diccionarios dedicados a las bellas artes, no sin reparos por parte de algunos intelectuales del siglo. El ascenso del artista vendría, además, favorecido por la afluencia de las academias, instituciones protectoras de las artes, y la sustitución de los mecenazgos por el sistema de mercado, el cual ofrecería al artista una mayor autonomía. Es a finales del XVIII que el genio se separó tanto de la habilidad como de las reglas, tan valoradas estas en el siglo XV, en pro de la libertad (2010, pp. 149-165). Según Shiner, de hecho, en la estética francesa e inglesa dieciochesca, responsable de estos cambios, todavía había, sin embargo, algunas resistencias al empleo del vocablo “creación”. La fortuna ascendente de este término estaría vinculada con el rechazo paulatino de la imitación (Shiner, 2010, pp. 167-169).

4. El genio kantiano

Con su famosa definición, Kant vino a fijar la teoría del genio:

Genio es el talento (don natural) que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte (...) Por consiguiente, que la originalidad debe ser su primera propiedad. (Kant, 1992, pp. 216-217. En esta cita y las subsiguientes, las cursivas pertenecen al original)

Cristalizaron de este modo los elementos que hemos ido observando: a) la desvinculación de la imitación y de las reglas (aunque esta independencia se refiere —matiza— a las ideas del artista, pues para la realización de la obra es requerida

su formación académica, renegando con ello de la mera rebelión del artista que reivindicaría una libertad absoluta en su quehacer al margen de cualquier restricción o precepto); b) las cualidades innatas (dadas por naturaleza), ahora no adquiridas, pero también c) la aportación del genio (como modelo a seguir) “no a la ciencia, sino al arte” (Kant, 1992, p. 217), lo cual justifica a continuación a partir de la confrontación entre los procesos que siguen el científico y el poeta: el primero parte de un conocimiento y habilidades adquiridas y le es posible explicar los pasos que ha seguido; el segundo es incapaz de exponer cómo surgieron en él la ideas, puesto que no ha aprendido a—y por ende no puede enseñar cómo— generarlas. Ello se debe al deslinde que establece en esta obra entre la belleza, y por consiguiente las “ideas estéticas”, y el conocimiento conceptual.

Puesto que “el arte bello es arte del genio”, según reza el título del párrafo cuarenta y seis de la Crítica, es preciso tener en cuenta la consideración sobre el arte que expone páginas atrás (pp. 213-216). Este debe producirse, sostiene, por libertad, y se distingue de la artesanía (a la que también denomina “arte remunerado”) en causas y efectos. Así, el arte resulta de una ocupación agradable, como el juego, elaborado libremente y causante de placer. La artesanía, sin embargo, la entiende “como una ocupación que es por sí desagradable (gravosa) y que sólo seduce por su efecto (la remuneración, por ejemplo), pudiendo ser, por tanto, impuesta coactivamente” (p. 214). Al definir Kant la belleza (objetivo del arte) como “desinteresada”, esto es, ajena a supuestos conceptos que nos la harían comprensible, y sobre todo separada de la vida práctica, de la misma existencia del objeto —en el juicio de gusto nos hemos de conformar con la mera representación, puesto que el placer se produce a partir de la contemplación— (p. 122-123), la artesanía no puede sino quedar relegada a un nivel inferior, lejos del “auténtico” (y sublimado, podemos añadir) placer estético, tanto por parte de su productor como del consumidor. Como sostenía Shiner, el destino del artesano a partir de las teorías del genio que se suceden a lo largo del siglo XVIII implica su paulatina degradación (2010, p. 169-170).

Si es que puede hablarse de algún tipo de utilidad del arte en el sistema kantiano, se sugiere que esta se referiría, como más adelante expondrá en sus *Cartas para la educación estética del hombre* ya de un modo claro y contundente el pensador, poeta y dramaturgo Friedrich Schiller, a la sociabilidad. Según Schiller (2000), el “impulso de juego” aúna y concilia dos principios humanos opuestos que resultan dolorosos si entran en contradicción: el impulso formal y el sensible que —para exponerlo de manera sintética— responden al deber y a la inclinación personal, respectivamente. El juego (como el arte) se ejercita por placer (por inclinación) y estimula la sensibilidad; en el juego, asimismo, aceptamos de buen grado las reglas a seguir. De este modo, los dos impulsos se dan de un modo equilibrado y sin coerciones, lo cual ofrece como resultado la belleza, lo cual repercute en un individuo equilibrado, sociable y feliz. Sin llegar todavía a este punto, Kant sostiene que: “Arte bello es (...) un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación” (Kant, 1992, p. 215).

El arte del genio requiere no solo una dotación “natural”, sino también de “espíritu”, al que define como “principio vivificante en el ánimo”, el cual genera “ideas estéticas”, que a diferencia de las de la razón, las cuales proporcionan conocimiento, promueven un tipo de pensamiento sin concepto, pero que aviva la imaginación (p. 222). Así pues, si los productos del genio proceden del “uso *libre* de sus facultades de conocimiento” (p. 226) y el placer del juicio estético proviene del “*libre juego* de las facultades de conocimiento”, esto es, entendimiento e imaginación (pp. 133-135), puede decirse que el genio, con su obra, amplía nuestras facultades cognitivas sin proporcionarnos, sin embargo, un conocimiento de tipo conceptual. Y, como ya hemos visto, influido por Kant, Schiller lleva mucho más allá lo que en el primero queda insinuado, a saber: el placer que conlleva dicho juego de nuestras facultades socializa al ser humano puesto que, como afirmaba Kant, el efecto de la belleza, aunque subjetivo, ha de ser universalmente comunicable (p. 128-133).

Kant ha heredado de sus predecesores el problema del placer estético en su

relación con las facultades humanas, y ha pretendido solucionarlo situándolo como puente entre el abismo —de otro modo infranqueable— entre las cosas tal y como son en sí mismas y su representación como único acceso a ellas (el abismo entre la realidad y el fenómeno). Si bien los demás sujetos se nos presentan únicamente como fenómenos, el “sentir con” ellos el placer compartido suscitado por el juicio estético nos proporciona un acercamiento que de otro modo sería imposible. Pero, como subraya el crítico cultural Terry Eagleton, “si lo estético ha de cargar con el peso de la comunidad humana, es porque la sociedad política, cabría sospechar, no debe ser un importante objeto de deseo” (2006, p. 133). Además, la crítica marxista le reprocharía las desigualdades sociales que estas teorías habrían comportado realmente (p. 160). Desigualdades tan visibles en la distinción trazada por Kant entre artista y artesano al devaluar la producción de este para elevar la del genio. Desigualdades que, como indica Shiner, se dan también en el ámbito del espectador: si bien el ideal de la razón emancipadora del individuo que el filósofo busca en sus textos, y aún considera lejana, se vislumbra sin embargo como posible (y tendente hacia aquella universalidad del juicio estético), en la práctica pocos tenían acceso a esa cultura humanizadora, y muchos autores del siglo XVIII, entre los que se encontraba Kant, consideraban que algunos grupos de individuos, determinados por su raza o por su sexo, estaban exentos de la delicadeza necesaria que les permitiría pasar del gusto vulgar al más excelso juicio estético (Shiner, 2010, pp. 195-199).

5. El duende de Lorca

Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España. (García Lorca, 2004 p. 150)

Lorca, simpatizante del pueblo llano, identificado con los perseguidos como él mismo sostiene cuando expresa “yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro” (citado en García Posada, 1986, p. 739), utiliza

una expresión popular vinculada al folclore, en particular el flamenco y la tauromaquia que, como arguye José Martínez Hernández, expone sin romanticismo, exotismo o pedantería (Martínez Hernández, 2011, p. 92). También sin pretensiones, asegura el mismo autor, nivela, autorizándolos, a folclóricos, toreros y analfabetos con reputados pensadores y poetas como Goethe, Nietzsche o Cervantes (2011, p. 92-93). Con este préstamo inaugura una categoría estética de la cual es más responsable de lo que reconoce. Así lo demuestra un riguroso estudio léxico-semántico del duende llevado a cabo por José Javier León Sillero (2017). El autor sostiene que, partiendo de “una voz del argot flamenco bajoandaluz”, da un nuevo sentido a la expresión y especula, más que demuestra, con sus ejemplos (p.1530). Con dicha categoría Lorca democratiza, por así expresarlo, el intelectualizado pero igualmente inasible genio kantiano. Cabe precisar de entrada, sin embargo, que aquella categoría, a diferencia del genio y el artesano, no es un apelativo aplicado a quien destaca por sus cualidades o por su oficio, sino que se relaciona más bien con otras nociones afines a las teorías estéticas de la creación en la explicación de sus causas o de los factores que intervienen en ella, como la inspiración y el furor poético.

Así, “el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar (...) no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto” (García Lorca, 2004, p. 151). El duende sería, así un principio irracional que recuerda la fuerza dionisiaca que Nietzsche encuentra en el origen del arte, y que vincula con la voluptuosidad y el amor por la vida incluso —y especialmente— en sus momentos más dolorosos y terribles (Nietzsche, 1997). Contrariamente a Kant, Nietzsche aboga por el más alto interés en el arte y en la experiencia de la belleza, no exenta de deseo y voluntad.

El duende procede de las entrañas y se relaciona con el dolor profundo y la melancolía —aunque alejada de la desidia—, como ya advierte en la introducción al tema señalado en la cita inicial de este apartado. Como se ha indicado en la introducción, lo distingue de las figuras del ángel, el cual guía e ilumina, y la musa, que inspira e insufla formas. Ambos permiten avanzar sin esfuerzo, se imponen (para agraciarnos)

al individuo y proceden del exterior. En cambio, con el duende solo es posible la lucha que procede del interior del individuo (el duende “necesita un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren”, p. 154). Si el genio kantiano vivificaba el espíritu, el duende produce una gran emoción —sin él, esta no es posible—, es más, “llega a producir un entusiasmo casi religioso” (p. 153). El duende desplaza a la musa y al ángel: es ajeno a la técnica y al talento, a las limitaciones del intelecto y de la corrección poética, pero es auténtico, ya que procede del cuerpo, entregado en extremo y que se expresa, de preferencia, en la “música, en la danza, y en la poesía hablada” (p. 153-154). Al conceder el relevo al intérprete, el duende se aleja así de aquel artista conceptual que hemos visto se reivindicaba desde el Renacimiento. El “estilo vivo” (que podemos entender en contraposición con espíritu “vivificado” de Kant) y la “creación en acto” (antes que juego en danza entre la imaginación y el intelecto) son, pues, los conceptos clave que ha ofrecido en la definición del duende, antes referida.

Pese al vitalismo dionisiaco (con el cuerpo en intensa acción efímera), el duende habita preferentemente en España “como país abierto a la muerte (...) el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de merecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (pp. 154-155). Podemos entender al duende, de este modo, como esa lucha desgarrada que se alza por encima del fatalismo y contagia en su furor. Porque “el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre” (p. 155). Pero más que crear algo nuevo de la nada, va “en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados (...) anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (p. 157). El duende, pues, causa dolor, pero de este emerge lo insólito, y con él “es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido” (p. 155). La localización geográfica del duende, así como los múltiples ejemplos que Lorca utiliza, del denominado arte culto, así como del popular, demuestra, como concluye García Posada, que “el poeta tuvo una agudísima conciencia de la realidad cultural de España; realidad muy compleja, que sintió e incorporó a su obra” (1986, p. 743), la España incierta y convulsa que

las clases humildes siempre han sufrido con mayor intensidad. Al quedar atravesadas y participar del duende, de manera directa o por contagio, han sido dotadas de una nueva fuerza vital. La solidaridad no procede aquí, como en Kant, del placer co-sentido a partir del juego de las facultades mentales, sino del amor cuyo trasfondo procede de una fuerza que le es contraria, pero que lo agita. Y aunque comparta con el genio kantiano su rareza —este procede de la naturaleza individual; la originalidad del genio es considerada por el filósofo como un don especial; al duende no se lo busca y solo se manifiesta en una auténtica lucha—, el duende difiere del genio en su procedencia de unos parámetros comunes y compartidos, aquella “viejísima cultura” que canaliza el dolor, presente y heredado.

6. El artesano de Sennett

La separación de la cabeza y la mano no es sólo de naturaleza intelectual, sino también social. (Sennett. 2009, p. 62)

No es accidental que el autor de *El artesano* haga notar, hacia el final de su obra, cómo a lo largo de esta ha utilizado lo menos posible el término “creatividad” (Sennett, 2009, p. 356). Sin embargo, en una entrevista reciente responde afirmativamente a la pregunta de si la creatividad es actualmente la clave de todos los trabajos. Ahora bien —añade—, si lo “creativo es buscar una voz propia”, “uno solo la tiene cuando le habla a alguien” (Zabalbeascoa, 2018); esto es, no se trata, con la creatividad entendida a su modo, de un ejercicio individualista, sino de la búsqueda de un espacio común. Con estos matices y la elusión del término en *El artesano*, Sennett rehúye la carga idealista y romántica que la génesis del concepto, que aquí se ha perfilado, ha conllevado y todavía persiste. Pues su intención es rescatar precisamente aquellas facetas del artesano que el denominado Siglo de las Luces infravaloraba e iba relegando a una posición inferior a la del artista, cuyas aptitudes debían ser en consecuencia de muy diferente naturaleza. Una idealización que dejaba en lo inexplic-

cable los procesos internos de la creatividad que Sennett, por el contrario, pretende desentrañar y comunicar, al menos parcialmente. El punto de partida es la distinción elaborada por su maestra, Hanna Arendt, entre *Animal laborans* (el cual elabora su trabajo sin pensar en las consecuencias de lo que hace) y *Homo faber* (productor que analiza las producciones y supervisa las tareas del *laborans*), una distinción que le parece falsa porque en el trabajo, por metódico y rutinario que sea, se da también un pensar, y a menudo un deseo no solo de producir, sino de hacerlo bien. Como en el duende lorquiano, el quid del artesano recae también en el ejecutante (no solo en el ideólogo), y tiene como elemento clave la experiencia, el cuerpo no separado ni subordinado al “espíritu”; pero, a diferencia del duende, el artesano no se ve poseído por una fuerza misteriosa; por el contrario, son la dedicación y la voluntad que, en un entorno adecuado, le permiten desplegar su creatividad en el hacer. Cabe tener en consideración que Sennett enmarca su obra en el materialismo cultural y el pragmatismo, el cual se basa en un retorno a lo concreto y a la experiencia, en el sentido tanto de vivencia como de habilidad adquirida por la práctica (Sennett, 2009, p. 356), lo cual no excluye la reflexión y la imaginación, que han de venir aunadas al trabajo que posibilita el compromiso ético, y con el fin de no caer en la trampa del irreflexivo *Animal laborans* (p. 363). Es en este marco que Sennett expone, mediante toda una serie de ejemplos interdisciplinares y a través de la historia, no solo las características del artesano y su devenir, sino la importancia de los procesos que este sigue, así como las consecuencias sociales de todo ello. Comenzando por el compromiso con la tarea realizada que conlleva la satisfacción de un trabajo bien hecho. Sennett recupera el elogio al artesano que la Grecia arcaica dedicó a la habilidad en el Himno homérico a Hefesto, y recuerda cómo un concepto clave aunado al de habilidad era el de comunidad (del arcaico *demioergos* —el que trabaja para el público— se pasa, en época clásica, al *jeirotejnon* —trabajador manual—). Cabe añadir en primer lugar la etimología del término *demioergos*, que el mismo Sennett (2009, p. 34) proporciona: *demios*, público, y *ergon*, productivo. Este paso ya implica una degradación del artesano, pues al *jeirotejnon*, como indica Sennett, lo consideraba Aristóteles inferior al arquitecto (2009, p. 36). En segundo lugar, no hay que perder de vista que Platón

(2000, p. 165, 28a) emplea el término *demiurgo* para referirse al creador del universo. Sennett destaca para reivindicarlo, así, el trabajo cooperativo del cuerpo de artesanos que a pesar de su infravaloración histórica —que también pasa por momentos de celebración y elogio, como la del esteta e intelectual de época victoriana John Ruskin en reacción al industrialismo desaforado— todavía encontramos, en la actualidad, en colectivos “al margen” del sistema mayoritario, como los programadores de Linux, a los que define como un “cuerpo de artesanos que parece ser un tipo de comunidad insólita, marginal” por trabajar de manera horizontal y utilizar una comunicación clara y directa, contrariamente al secretismo de los ámbitos competitivos, los cuales también requieren de una velocidad productiva que no siempre permite la calidad necesaria (Sennett, p. 38).

La sociabilidad que hemos encontrado en los anhelos de Kant y Lorca se produce en este caso en el mismo seno del trabajo colectivo. “Era la comunidad la que establecía los patrones del buen trabajo, mientras que las habilidades se transmitían de generación en generación” (Sennett, 2009, p. 38), una cooperación que debe darse entre iguales y con los superiores, evitando tanto la burocratización como la competitividad que impiden la circulación de ideas y la transferencia del conocimiento, y que apuesta por la búsqueda del beneficio común a partir de la transmisión de un conocimiento “tácito”, consolidado por el hábito, que no siempre se verbaliza o es codificable en palabras (p. 101). Se trata de una labor progresiva que ha de mejorarse mientras avanza, para lo cual es necesario un contacto directo con el producto —la mano que “piensa” y aprende a partir de la experiencia (p. 220)— que un exceso de tecnificación de los medios impediría (por ejemplo, con el arquitecto que se basara más en el diseño asistido por ordenador que en el propio dibujo y la adecuación del proyecto a las contingencias de su materialización).

El artesano es perfeccionista y su labor es lenta; ello implica el reconocimiento de sus imperfecciones y de las resistencias que va hallando por el camino, y ante las que en lugar de vencer o sortear, el artesano exitoso readapta su conducta identificándose con el problema hallado (p. 272). Para lo cual, podemos añadir, es ne-

cesaria la creatividad. Sin embargo, a diferencia del genio, la habilidad del artesano puede ser aprendida y, sobre todo, mejorada; lo que sí tendría en común con aquel es el juego que se halla en su base: si Kant había asignado (pero no desarrollado) el placer del juego (aunque fuera de las facultades mentales) al artista, negándoselas al artesano, para Sennett,

La capacidad para trabajar bien es amplia y equitativamente compartida por los seres humanos; aparece primero en el juego y se elabora en las capacidades para localizar, indagar y desvelar problemas (...) la motivación es más importante que el talento. (2009, p. 350)

Y aquí radica la dignidad del artesano, que como el Hefesto deforme está “orgulloso de su trabajo, aunque no de sí mismo” (p. 363). De nuevo hallamos, aquí, la huida del individualismo que es propio de la teoría ilustrada y romántica de la creatividad.

Una entrevista contemporánea a *El artesano* lleva el título “La sociología como una de las bellas artes”. Lejos de entender esta referencia como una paradoja, incluso contradicción, con lo expuesto en el mencionado libro, nuevamente, debemos recurrir a algunos atributos clave que el sociólogo, como artista y artesano, ostentan: la empatía, el conocimiento adquirido a través de la experiencia —es decir, no alejado de la vida— y la (auto)disciplina como “fuerza psicológica” que rehúye las compensaciones fugaces del capitalismo actual (Olmo, 2006, pp. 47-49).

7. Conclusión: resultados del análisis

Recurrir tanto a la etimología como a la genealogía de los conceptos en uso resulta de gran provecho para una mayor comprensión de los mismos. La consideración actual de las nociones de creación y creatividad proceden, y todavía conservan, gran parte de la tradición teórica que cristaliza en la estética kantiana en relación con el genio: la originalidad, su rareza, su condición de posibilidad al situarse fuera o al

margen de lo establecido y, por último, su consecuente ejemplaridad. Asimismo, dicha teoría cuenta con importantes limitaciones, comenzando por la restricción kantiana de la aplicación del genio al ámbito de las bellas artes —las cuales, dicho sea de paso, han demostrado tener una aplicación mucho más allá del placer estético—, alejándolo así del pragmatismo con el que sí que cuenta en la actualidad. Además, al considerar el genio, y por ende la creatividad, como un “don natural”, apunta a un elitismo que reduce la posibilidad de su manifestación. La actual creciente importancia conferida a la creatividad en todos los ámbitos de la sociedad, comenzando por la educación —véase, al respecto, el artículo de Elisondo (2018), que insiste, además, en la complejidad del fenómeno de la creatividad y apunta a la superación de los paradigmas clásicos—, busca precisamente su realización. Dicho de otro modo: que la creatividad implique una cierta anomalía (en el hacer y en el pensar) no significa que esta deba restringirse a un reducido número de individuos, o que sea una característica innata imposible de fomentar. Otros puntos de vista, lejos de limitarse a indicar los puntos débiles de la mencionada teoría ilustrada, han venido a añadir al concepto de creatividad otras cualidades que han abierto sus posibilidades de existencia y su ámbito de aplicación.

Las tres perspectivas adoptadas proceden de momentos históricos y sociales diferentes, con preocupaciones dispares como trasfondo (el genio kantiano, el duende de Lorca y el artesano de Sennett responden, respectivamente, a la búsqueda de un nuevo orden sociopolítico basado, no en el derramamiento de sangre producido durante la Revolución francesa, sino en el uso de la emancipación de la razón como arma; a la reivindicación del arte popular y su potencial vitalista; a la apuesta por la responsabilidad del pensar en el hacer y su repercusión en una sociedad más equitativa). Estas perspectivas han sido producidas, además, desde diferentes áreas de conocimiento: la del filósofo, la del poeta y la del sociólogo. Sin embargo, no hemos podido dejar de observar determinados elementos comunes, como los beneficios que la creatividad puede aportar a la sociedad, desde la unión de los individuos a la superación de obstáculos y contratiempos (por bien que estos puedan tener, en

cada caso, diferente naturaleza). La comunidad es la misma base del trabajo tradicional del artesano; cuando en el Renacimiento los artistas comenzaron a reclamar su plena autonomía, se volvieron también vulnerables (Sennett, 2009, pp. 95-96). Asimismo, el individualismo de la Ilustración, que tan hondo calaría durante el Romanticismo, no acababa de concretarse, como hemos visto en el apartado dedicado al genio kantiano, con la comunicación universal que habilitaba el juicio estético. Una mayor cohesión, sin embargo, conseguía el duende lorquiano en su contagio.

El recorrido trazado tiene una estructura circular: de la superación de la figura del artesano en beneficio del auge de la figura individual del artista, a su reinserción como elemento indispensable de la sociedad, al ofrecer una comprensión de la creatividad más acorde con las necesidades de la actualidad. Pasando por el intérprete lorquiano que, si bien todavía conecta con el furor romántico de raíz platónica, expone algunas de las incongruencias de la teoría kantiana y amplía sus posibles manifestaciones y consecuencias. Con Sennett hay un retorno al cuerpo y una fáctica conexión social, ya presente en Lorca, que la intelectualización de la Ilustración había ido abandonando a lo largo del siglo. Sin haber pretendido una correlación causal entre los tres autores, no obstante podemos aducir que, para restaurar el valor de la mano, que puede funcionar como sinécdoque del cuerpo, era necesario sacudirlo en primer lugar: el cuerpo y la corporeidad, relegados y denostados inicialmente en el pensamiento filosófico para ser progresivamente recuperados y finalmente exaltados (Rivera y López, 2002; Memmi, Guillo y Martin, 2009), adquieren un creciente protagonismo también en el arte (Salabert, 2003), sobre todo el comprometido políticamente, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las primeras Vanguardias de principios de siglo, artísticas, filosóficas y literarias, tuvieron ese impacto movilizador en las segundas al (utilizando la terminología de André Breton) “convulsionarlo”.

En definitiva, podemos constatar que las tres propuestas ofrecen, de un modo u otro, beneficios que se extienden más allá de su pertenencia a una época y contexto determinado.

Bibliografía

CAMPOS GARCINO, G., Y PALACIOS PICOS, A. (2018). La creatividad y sus componentes. *Creatividad y Sociedad* (27), 167-183. Recuperado de: <https://bit.ly/2EcvqO5>

EAGLETON, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

ELISONDO, R. M. (2018). Creatividad y educación: llegar con una buena idea. *Creatividad y Sociedad* (27), 145-166. Recuperado de: <https://bit.ly/2tcfdGz>

GARCÍA LORCA, F. (2004). Juego y teoría del duende. *Litoral* (238), 150-157.

GARCÍA POSADA, M. (1986). Lorca y la realidad cultural española. *Cuadernos Hispanoamericanos* (435-436), 735-744. Recuperado de: <https://bit.ly/2KJ2jG5>

GHIBERTI, L. (1912). *I Commentarii*. Berlín: Verlag.

GRACIÁN, B. (1998). *El criticón*. Madrid: Espasa Calpe.

GRACIÁN, B. (2001). *El héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Planeta.

HUARTE DE SAN JUAN, J. (2000). *Examen de ingenios para las ciencias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://bit.ly/2XBxrl3>

KANT, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila.

LEÓN SILLERO, J. J. (2017). La construcción léxico-semántica del duende lorquiano. *Bulletin of Spanish Studies*, XCIV(9), 1503-1531. doi:10.1080/14753820.2017.1401346

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2011). La teoría estética de Federico García Lorca. En M. J. Alcaraz, M. Carrasco, y S. Rubio (Eds.), *Art, Emotion and Value. Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (91-100). Cartagena: Universidad de Murcia. Recuperado de: <https://bit.ly/2Kl5Jsl>

MEMMI, D., GUILLO, D., Y MARTIN, O. (Eds.). (2009). *La tentation du corps, corporéité et sciences sociales*. Paris: Éditions de l'EHESS.

- NIETZSCHE, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- OLMO, C. D. (junio de 2006). La sociología como una de las bellas artes. Entrevista con Richard Sennett. *Minerva* (2), 46-49. Recuperado de: <https://bit.ly/2D8Y2qU>
- PLATÓN. (2000). *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*. Madrid: Gredos.
- RIVERA ROSALES, J., Y LÓPEZ SÁENZ, M. (Eds.). (2002). *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: Uned.
- ROCHLITZ, R., Y SOURIAU, A. (1998). Genio. En É. Souriau, *Diccionario de Estética* (613-616). Madrid: Akal.
- SALABERT, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes.
- SALABERT, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- SCHILLER, J. C. (2000). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- SENNETT, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SHINER, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós.
- TATARKIEWICZ, W. (1991). *Historia de la estética. III. La estética moderna*. Madrid: Akal.
- TATARKIEWICZ, W. (2004). *Historia de tesis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos / Alianza.
- VILAR, G. (2003). La producción estética. En R. Xirau, y D. Sobrevilla, *Estética* (101-122). Madrid: Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía.
- ZABALBEASCOA, A. (18 de agosto de 2018). Entrevista a Richard Sennett. *El País Semanal*. Recuperado de: <https://bit.ly/2qyTxDy>